

## 非教養の天分 若きウイヘルム シルマー

山 田 哲 平

せせらぎの音が聞こえる。真水の臭いが鼻孔に立ち昇る。手を伸ばせば、流れる水の触感が、岩の上を覆っている苔の手触りが感じられる。いつだったか、同じ水辺の芹を何気なく含むと口の中に広がった、あの時のほろ苦い味が甦る。透き通った水の、小さな流れを取り囲む、薄ぐらい木立の中に、僕は実際に立っている。そうした体験が一枚の油絵から与えられる — 「水辺の風景」。

「植物習作」もやはり水辺である。水が深く、流れは穏やかだ。川岸の葦をはじめとして、落も生い茂り、名前の分からない、幾種類かの矮木が点在している。生え方は不規則で、まさに自然の無秩序を思わせる。この雑多な植物達は、川面に覆いかぶさるように生えていて、しげみと水面とに挟まれた狭い空間には薄ぐらい闇が潜んでいる。この絵には音が聞こえない。音がないのではなく、耳をそば立てても音が聞こえない。曇り空だからである。雨が降ってきそうな時、だから人も鳥も出控えて、子供の遊び声も鳥のさえずりも聞こえてこない。あたりを覆う鉛色のドイツの光。

「水門」、これも水辺である。風景画習作では石の上を越えて連流れる水が、そして植物習作ではゆっくりした比較的深い流れが、そしてここでは水門によって流れの閉ざされた、静まり返って深く淀んだ水が描かれている。ここでも音がない。止まった水辺の臭いが充満している。水は水晶のように澄み渡っている。そこにはアイリスだろうか、花もないまま、その幾枚かの

葉先は褐色に萎れ、朽ちつつある。

「冬の森」は、やや近景から離れてはいるが暮れかかった冬の森の風景である。空を背景にした枝の部分は極度にコントラストが強く、大地の闇を背景とする枝の方は、そこに溶け込んでしまっている。ここにはガラスのような硬質の透明感がある。これは描かれた自然ではない、自然が、澄明な彼の魂に映し出されたという感じた。万一、描いた作者の痕跡なり息遣いが少しでも残っていれば、それは目障りでうっとうしい夾雑物になっただろう。実際、ここには、筆跡の躍動が一切ない。静まり返った、誰の物でもない魂に、夕闇迫る、秋の終わりの森の、湿気のなかで、悲しげな鳥の鳴き声が響いている。思わず肌寒くなる。どの絵もわれわれの五感を異様なまでに覚醒する作用がある。

### シルマーって誰？

ウイルヘルム シルマー (1807～1863) という風景画家はドイツ美術史に限定しても、単独で登場することはほぼないほど無名だ。ドイツ近代風景画の出発点となったデュッセルドルフ派創始者の中心人物レッシングと並び称されて初めてその名前が上げられるにすぎない。ちなみにこの二人はバロック時代における二人の偉大な風景画家、プサンとクロード同様、同時代で対照的な対を成している。

レッシングは歴史、文学に造詣があり、生涯にわたって壮大な歴史的風景画を描いた。とくに近代化の遅れたドイツにあっては、フランスの近代絵画が視覚以外の他の要素をそぎ落としていったのとは異なって、文学や歴史を絵画の内に取り込んで、ますます肥大化していった時代である、彼の風景画はドイツ国内で大いにもてはやされた。そこには宗教、といってもギリシア神話だが、文学、哲学を絵画のうちに摂取していったプサンをどことなく思い出させるものがある。どちらかというと、セザンヌを通して見られた純粹

造形家としてのプサン像が、現代では強調されがちだが、それは大いなる曲解であり、実際のプサンは、膨大な絵画外世界を包括した偉大な形而上学画家である。残念なことに、レッシングにはそれだけの器量はなかったが。

他方、シルマーは、ドイツの一地方に住む父から製本技術を学んで、18才で製本マイスターの資格をとってから、近郊の小都市デュッセルドルフのアカデミーに入学し、ここで基礎的な技術を二年間修得して絵を描き始める。シルマーは、絵画伝統からまったくはずれたところで自己形成した。オランダ風景画、とくにロイスダールには近親感をもったようではある。しかしこの大家のもつ独自の、主観的でペシミスティックな階調と、シルマーのインパーソナルな自然観照との間には大きな隔たりがある。初期シルマーの作品ですら、そこにロイスダールの影響を読み取ることは不可能に近い。彼には自然という師以外、師らしい師はいなかった。

自然風景を唯一の師としたもう一人の風景画家といえば、フランスバロック期の、いや全ヨーロッパを代表するといってもいい、風景画家クロード・ローランを挙げないわけにはいかない。初期シルマーはこの画家を知らなかったようだ。シルマーはその体質からいって、ロイスダールより非教養のクロードに近い。しかしそのクロードでさえ、ほぼ無学に近いシルマーと比べると立派な教養人に見えてくるから不思議である。

実際、クロードは、教養が絵画の邪魔をするのを知っていた、数少ない画家の一人である。彼は自然の前で全くの愚者になった。大気と心を通わせ、風の臭いを嗅ぎ分け、大樹のそよぎの音に耳を傾け、せせらぎの音に耳を澄ました。自然風景から感じ取ったクロードの情報量は勉学の限りを尽くしたプサンの絵画のそれをはるかに凌ぐはずである。人間の教養には限りがあるが、自然はもともと無尽蔵の情報を宿しているのだから。

初期シルマーの一連の作品群はすべて自宅付近の自然風景を単に写し取ったものであった。それ以外一切の添加物がない。それでいながら、いやそれがゆえに、そこには、人間が自然の中で体験するすべてがある。かれはこの

青春期に、こうして彼の生涯に於て重要であるばかりではなく美術史的に見ても魅惑的な作品を一気に描き上げてしまう。自分の生体エネルギーを、若さゆえに出し得た人並はずれた集中力によって、絞り出し、作品のなかにまるで燃え立つ祈りのようにそそぎ込んだようだ。ほんの僅かな作品群、それらは、まるで強力な磁場のように、おそるべき力をいまなお放っている。学ばずして、努力せずして、ほとんど無意識のうちに、彼は自然の深奥に、若さというエネルギーを駆使して深く潜行した。これらの作品はアカデミーへ提出することもなかったから、アカデミーのうちの誰一人としてそれを目にするものもなかった。それでもとうとう噂を聞きつけて、時の総裁シャドウが見せてくれとってくる。そこからシルマーの認知が始まる。と同時に彼の早すぎた衰退も始まる。

### シルマーとリアリズム

シルマーの作品もそこに属する、西欧風景画の伝統は、もともとヴェネツィアで発祥し、16世紀に入ると、リアリズムの巨匠カラヴァッジョと並び称される、折衷派のアンニバーレカルラッチによって、理想的風景画として更なる発展を遂げる。一言で言えば、その時代に描かれたのは広大な眺望を持った理想的風景画である。まさにその広大な眺望というものがシルマーの風景画には欠けている。ヴェネチア派のジョルジョーネおよびその一派であるベルガモ派などに、時に見られた近景描写は、理想的風景画の伝統には取り入れられることはなかった。近景風景画の伝統は16世紀には確立しなかった。

17世紀に入るとオランダでも風景画が勃興し、ロイスダールなどの風景画家が登場する。そこにもまた、近景風景画は現れない。このように、美術史のなかに、この画家への影響をあえて探ろうとするならば、風景こそ描かなかったが、目の前のものを忠実に写しとるという点で、カラヴァッジョ

のリアリズムにシルマーは近いといえそうである。恐らくはロイスダールの作品をこの画家が見たときにはその背後にカラヴァッジョ的な精神を読み取っていたのであろう。

カラヴァッジョに始まるリアリズムとは目の前の物そのものを見ることに依拠している。基本的にはリアリズムはまじかによく見るということに集約される。もしそれが人物ならば、皮膚と肉がどういう風に重なっているのか、皺がどういうふうにできているのか、そういった細部を徹底的に写し取ることになる。たとえば果物ならばカラヴァッジョの果物籠のように、葉の一枚、一枚を、それぞれ丁寧に描きわけ、果物を一つ一つ手に取って、皮の艶の性格から、その透明度に至るまでを描くことである。

そうやってものを見ることは、観察である。それは対象と向かい合うことだ。この場合、描くものと描かれるものが互角に拮抗している。ということは、視界の中には描こうとする対象以外のものは入ってこない。視覚のみならず、意識の動きも極めて狭められた視界の中に限定され、それ以外の存在はそこから断ち切られる。ものをみようとする余り、そのものだけに、あるいは、その物の各部にのみ眼差しが注がれることになると、物を物たらしめている場への視線が失われる。どこかちぐはぐであり、なにかそれだけという貧しさがつきまとう。

物をリアルに描くにあたって、物への注視は必要条件にすぎない。物というのはじつは単独では存在しない。たとえばリンゴが一つあるとしよう。それは手に握られているか、白い皿に置かれているか、深い籠に入っているかであり、それらの影響が、光を通じて現れる。リンゴの見え方は、実はそれが関わるものとの関係において異なってくる。リンゴのみを注視するときでさえ、いやおうなしに視野を広げざるをえない。白い皿にリンゴがあれば、白くて滑らかな皿の反射を受けてリンゴの表面の輝きが違ってくる。もしそれが深い籠の中にあれば、当然直射光の当たる割合が少ないから、鮮やかな反射はなくなる。手に握られていれば、指がリンゴの表面に直接落とす影が

みられるだろう。リンゴそれ自体はなに一つ変わらないが、その見え方が著しく異なっている。

周りのあるものとの関係で物の見え方が変わってくるだけではない。光の性格によっても、物の姿は異なって見えてくる。直射光と乱反射する間接光では、その影のでき方がちがう。放射光と平行光とではまた違う。こうした場、置かれた条件を考慮せずして、リアルなリンゴを描くことはできない。リンゴ一つを描くならば、事態は上述の条件を満たせばそれですむだろうが、これがたとえばシルマーが描いた草むらの中の葉の一枚であるとしたら、はるかに複雑になる。葉の上にどの程度の強さの光が落とされているか、その光は他の葉によってどれだけ遮られているか、そしてまた描こうとしている葉が他の葉に落とす影はどうであるのか、それは他の葉が落とす影とどう重なり、どう複合的な作用をもたらすのか、そうしたことを考慮しなければ、草むらの中の一枚の葉を描いたことにはならない。つまり、一つのものをみるということは、同時に影の相互関連を踏まえて、それを徹底的に延長して、最終的に全体を包括する場を形成していくことなのである。

シルマーの作品に美術史から与えられたナチュラリズムという特性が、このような様なことを指しているならば喜ばしいことである。しかしながらナチュラリズムとはこの場合、目の前にあるものを単にそのまま素朴に実写したに過ぎないというほどの意味しか与えられていないようである。これは見当外れというものであろう。シルマーこそ 当時の画家のみならず、近代リアリズムの絵画全般を含めて、場というものを徹底的にリアルに捉えようとした画家であるからだ。

### シルマーの方法

まず第一に、実際自分の目が見た物以上のもの、それが構想されたもの、構成されたもの、想像されたものであろうと、そうしたものをシルマーは一

切描かなかった。その時自分が見たものしか描かなかった。そうした制約は当時の画家にとっては大変狭苦しいものであったに違いない。当時の画家は、実写風景を作品にするにせよ、そのままでは絵にはならないと信じていた。それを事後的に理想化する必要があった。あるいは実写のなかにひそかに寓意や象徴を忍び込ませた。あるいは風景を描けば、その後でいかにももっともらしく、必ず何らかの人物を添えずにはおかなかった。何かの物語性に支えられて初めて、不規則で、偶然的形状しかもたない風景描写の根拠を自分に納得させることができた。当時の風景画家は一度、このように作家の心をとらうとして濾過したものを、改めて本絵として描いたのである。そうした慣習をシルマーは破壊した。

当時、直接実写したものを作品とすることは許されなかった。無主題の自然描写絵画を、完成した自律的な絵画と呼ぶことを、彼の時代は許さなかった。それがどんなに優れたものであろうとも、初期の作品を彼は習作と名付けるほかはなかった。だがそれは本当に習作であったのか。いやそれどころか、自然の恐るべきポエテンンシャリティーを放射していないであろうか。

近世における純粋な写実風景画、つまり目に見えるものを描いた作品はなるほど、習作としては、すでにクロード ローランの手によってなされている。それは断じて本絵としての油絵ではなく、水彩による下絵にすぎなかった。それをもとに彼は壮大な眺望を持つ歴史風景画を描いたのだ。実写はあくまでも下書きにすぎなかった。ただそこには、場合によっては完成作品には見られないような、自然の空気がある、風がある、音がある、臭いまである。つまりその場の息吹きが再現されている。実際のところ、視覚以外の感覚を視覚情報が呼び覚ます点でこの画家はシルマーに極めて近いところに立っている。

シルマー絵画の特徴の第二点は、多少重なるが、歴史画を描かなかったことだ。どのような歴史的真實であろうとも、過去の時間の歴史的な一面は、彼の生きていない時間に属する。それは彼の肉眼が実際に見たものでは

ない。画家の単なる想像の産物以上のものではない。想像の産物にリアルなもの重みは出ない。初期シルマーはレッシングとは異なって歴史的な場面を描かなかった。それどころか、人間の歴史を連想させる、建造物、もしくはその廃虚さえ描かなかった。ひたすら自然風景の再現に努めたのである。その点では、シルマーはローランともたもとを分かっている。

第三点は、これも多少第一点と重なるが、風景画家として、想像上の存在を描かなかったことである。妖精は目には見えない。だから彼は妖精も描かなかった。いや少なくとも青年シルマーは描かなかった。フランスリアリズムの画家クールベが「天使は目に見えない、だから俺は描かない」といったのは、それから数十年後のことだ。この時代のドイツ絵画はビーダーマイヤー様式の枠組みの内にあり、以前よりはロマン主義的色彩が薄らいではいるものの、自然風景には必ずといっていいほど物語性を担った妖精が登場するか、物語や逸話を担った人物が添景として添えられる。初期シルマーはこうしたものを断固拒否した。

当時の画家としては信じられないくらい厳しい制約をいわば修道僧のように彼は自分の絵画活動に課した。もともと絵画とは画家の想像力の可能性の展開にある。絵でなければできないこと、現実にはできないことを絵に求める。そうした想像力の愉しみを彼は自分に厳禁した。後になってシルマーと同じように物語性や文学性を徹底的に排除したはずの印象主義者モネには、そうした禁欲性は感じられない。彼にとっては視覚は喜びの全てであった。禁欲と歓喜というちがいがいこそあれ、シルマーは極めて印象主義に接近しているように見える。そこで、中心をモネに移して印象主義とシルマーがどうずれているかを考察してみたい。

### 印象主義とシルマーはどう違うのだろう

印象主義者モネの特徴として三つのものが上げられる。まずは外光を発見



したことである。光に目覚めること、光に取り囲まれていることを感じることで、それが彼の発見であった。若きシルマーにも確かに光に対する感覚はある。但しそれは影から光へと接近したのだ。マネのように光を抽出して、慈しんだのではない。光すべてではなく、直射光の、とどかない薄暗がりこそがシルマーのもっとも関心の集中した場所だった。シルマーのとらえた光も外光には違いないが、物陰に薄光をもたらす鉛色の外光だ。

モネの次の特徴は影に色を与えたことだ。光の中で輝いていたものの色、その補色を影の部分に忍び込ませた。もともとドラクロアが予感していたものをモネは方法化したのだ。ところで影に補色の寒色を与えると、どのような効果が生まれるのか。もともと影の部分は色のレベルからいって無刺激である。ところが一旦、強い色をもって光に当たっている場所から、突然薄暗がりに目を転じると、そこに今し方見ていた、光の中にあった強い色の補色が、残像として映ることになる。影の部分に光の部分の色の補色が現れるのは、生理学的な事実である。印象主義はこの生理学間的事実に基づいている。太陽光は、昼であるかぎり、そして全く光が遮断されないかぎり、この地上を光で包んでいるから。日中の屋外の闇があるとすれば、それは比較的暗いということにとどまる。確かに純粹に生理学的に考察すれば、光がなければ、視覚は作動しない。闇というのは、あくまでも比較的暗いというだけであって、光の完全な欠乏ではない。印象主義は闇を極めて科学的に解釈した。こうして影や闇を光の延長に位置づけた。この結果、無刺激としての闇が、絵画から完全に排除される。闇にとって替わるのは、寒色で色づけされたもう一つの光の刺激である。

モネの絵画が印象派とよばれるのは、そこに印象はあっても観念が含まれていないから、そう呼ばれた。印象とは一瞬の知覚であり、記憶や想起などのフィードバックがかかっていないことをいう。視覚を他の感覚から外し、自律化させるためには、過去の時間と深くかわりあう観念や記憶を視覚から完全に切り離す必要があった。回想のフィードバックを外すために、モネ

にはなんとしても影を光の延長として理解し、これを絵画から追放する必要があった。

ところで闇とはわれわれ人間にとって、忘却の棲みかである。影とは目に見える影であると同時に、古来、記憶の影である、忘却である。その闇がマネの絵画にはない。過去の時間はない、忘却もない、ただ現前にあるこの瞬間だけで現在に飽和している、とマネの影は僕らに見事に論理的なまでに訴える。光の独裁宣言である。そして、僕らはもう少しのところで、マネに騙されそうになる。でもすぐに気づく。目映さに幻惑されて薄暗がりに残してきたものが、マネの絵画では、いつのまにかすっかり丸ごと寒色の下に塗りこめられてしまっているのを。

見えないものを慈しみたいのならば、紫や青の影のように奥行きを欠く影を描いてはならない。闇は無刺激である。無刺激、それが闇に深みと奥行きを与えている。そこに大地から採られた色、バーントアンバー以外の何色もないからこそ、忘れられた記憶がそこにふとやって来て宿る。とっくに忘れているもの、とっくの昔になくしてしまったもの、そして今は目の前にはないもの、そうしたものを闇は保管し隠し続けてくれている。それを印象派は全部放棄したのである。

マネが成し遂げた三つ目の最重要課題は、視覚を他の残りの四つの感覚から切り離して自律させたことである。「盲人が突然目が見えるようになった瞬間のように描きたい」とマネはいった。盲人が突然目が見えるようになれば、視覚以外の感覚が麻痺して、消失すると考えた。盲人はほんとに視覚の表象してないのだろうか。じつは盲人は視覚以外の残りの四つの感覚を駆使して視覚像を間接的につくりだしている。もしも盲人が突然目が見えるようになったとしても、視覚に幻惑されるとは限らない。それまで盲人が目が見えないながらも育てていた合成視覚像が新たな視覚像と、どれだけずれているかを探るだろう。

知人のある盲人が自分の食卓に掛けるテーブルクロスを探してた。彼は赤

がいいという。生まれつきの盲人であるから赤という色を見たことがない。それでも赤という色に関する明確なイメージがあってそれを欲しいという。そのイメージは視覚以外の感覚から合成されたものだ。この人間が突然目が見えるようになって、赤という色を見たでしょう。その時彼は赤という色に驚く前に、他の感覚を頼って作り上げた合成像としての赤が実際の赤とどれほど違っていたかを探るだろう。

彼の心の中で育まれた赤の色は熱いあるいは温かいという触感と関わっているだろう。それとは逆にかれの聴覚には温かい音、熱い音があるだろう。オーディオの世界でも同じことがいえる。音にはもともと冷たいも温かいもない。しかしオーディオ雑誌にはこのアンプの音は冷たいとか、暖色系であるとか、そういう言葉が頻出する。人間は音の中にも温度を感じているし、色も感じる。しかもそれが、万人にほとんど共通するかたちで通用している。

これを自然に移し換えてみよう。たとえば小川の前に立っているとすると。僕らの五感とともに小川を巡るそれぞれの情報を受け取っており、受け取った段階で、そうしたものは相互に情報を交換しあっている場を形成している。だからひとたびそこを去っても、その音を聴けば、臭いがして来る。映像を見れば、当時聞こえていた音が聞こえて来る。五感とは相互に緊密に関わった単独には切り放ち難い、ネットワークとしての場を構成している。心理学ではこれをパブロフの条件反射として平板化して解釈した。梅干しを見ると唾液がでる、というのが条件反射だ。この理論では現象が先行し、内実は無視されている。梅干しを食べるということは実は全感覚的な体験であることが忘れられている。食べるということは、同時に香りを嗅ぐことであり、目で見ることであり、舌触りや歯触り、そして食べる物の咀嚼音を聴いていくことであって、そうした全体験を人間が受け取っているからこそ、視覚が刺激されただけ、ある感覚を通じてその記憶の総体に刺激が行き渡ると他の感覚までが呼び覚まされるに他ならない。

モネはそうした五感相互間の連鎖を分断した。モネの言葉「盲人が突然見

えるようになったように描きたい」とは視覚が他の感覚をいっさい切り捨てて、しかも一切の観念を排除して、それだけが突出して画家を襲う状態を指している。視覚の純粹さを追求したという風にいえば聞こえがいいが、実はモネは五感相互間の網の目をずたずたに分断した。モネは人間が生きていく上で不可欠の共感覚ネットワークを爆破した確信犯である。

このように一見、視覚を純化した様に見えるモネではあったが、彼が実際に成し遂げたものは、実は視覚の純化ではなく、視覚を他の五感から切り離れたことに尽きるのである。そしてまたモネが成し遂げたとされている文学性と物語性の排除ということならば、シルマーはモネに先んじること50年以上も前に成し遂げていた。たしかにモネとシルマーはともに、絵画から物語性、人間の歴史、文学臭を駆逐したが、それでも二人は大きく異なっている。前者は視覚を他の五感から切り離れたが、後者はそのかわりに、視覚を通じて人間の五感の深奥、つまり五感から視覚が分岐する以前の、感覚それ自体の深奥に溯及したのである。

### 初期シルマーの題材

シルマーの禁欲的で厳格なリアリズムにちかい立場にいる画家を探すとすれば、実はモネよりもはるかに前の画家、コローの師、最初期風景画家の若きヴァランシエンヌがいる。かれはシルマーよりさらに早い時代に、当時の先進国フランスでシルマーに隣接するリアリズムの方法を取っている。つまり、目の前の風景をなんら修正することなく、理想化することなく、そのまま描く。これはクロードの風景画以来フランス絵画の伝統になっている。とりわけラヴァンシェンヌとシルマーは、そのままではおよそ絵画的な感興をあたえないような、眺望が閉じている薄暗い近景、に関心を持った。実際、広大な眺望を欠く、近景としての風景画はおそらくこの二人の画家によってのみ、美術史に登場するといってもよい。

ただしヴァランシェンヌはシルマーと異なって水辺には関心を示していないし、描写力のすごみというものはない。もともとラヴァンシェンヌの本領は近景のリアルな描写にあったのではない。時にその志向性においては、類似していたが、その実現したものは大きく隔たる。

類いまれな描写力を発揮したシルマーは、その近景の優れた描写力ゆえに、「植物学的関心」にしたがって作品を描いた、と美術史の側では位置づけられている。彼がナチュラリストと呼ばれるのはそのためなのだ。ところでこの「植物学的な関心」が実際かれの写生の主目的だったのだろうか。いや彼の関心事が植物学的あるいは博物学的関心をもって植物の生態を再現しようとしたのであれば、個々の種をそれぞれ単独に原野の中から抽出して、全てを照らし出すプラトンのような明るさの中で、博物学的な描写を成し遂げたはずだ。だがそうした作品は残されていない。

また彼はモネが発見したような、いわゆるまばゆい外光に関心を示したわけでもない。つまりモネのように、外光に当たってくっきりした輪郭を帯びた、あるいはまばゆいばかりの光の散乱のなかに溶けていく視覚像としての風景を描こうとしたのではない。くっきり物が見えるところでは、視覚が感覚のすべてを蔽い尽くしてしまう。全感覚にあまねく視覚がいき渡り、そしてそれが他の感覚を圧倒し飽和してしまふことが印象主義者モネの狙いどころだった。モネの明晰さとは、一切の既成観念、つまり物の観念、形の観念や色の観念、そして線の観念などを排除した、光と色だけで絵画を構成することであって、その意味では視覚の初原に戻ることである。

シルマーも初原的であるが、その意味するところのものが異なる。かれの初原性は視覚の、ではなく、全感覚のそれである。人間の全感覚における視覚の極端な優位性を逸らすために、彼は光よりもむしろまず暗がりに向かった。じつは彼の関心は植物そのものではなく、薄暗がりの中から植生の無秩序がゆっくりうっすら顕現してくることにあった。暗い書斎のなかから整然と並べられた本が浮き上がってくるのではなく、暗い地下室の棚のなかから

おびたしく並ぶワインの瓶の列が見えてくるのでもなく。

シルマーでは視覚の臨界地域が問題となる。不定型のものを影の中に見ることが、彼の関心事であった。形態の不明瞭なものを、視覚がその力を弱め、やがて消えていく、あるいはこれから現われる闇のなかに探った。シルマーの成し遂げたこととはつまるところ、無形態の形象の認知という活動における臨界点を探る認識論的な作業だった。

猿の啼き声を耳にして

彼の臉にはや曙の光が届いたと知る

その私の臉には

いまだ光は訪れていない

謝霊運

薄暗いところでは物がはっきり見えない。視覚は当惑する。主体のオリエンテーションは視覚以外の感覚を頼らざるを得ない。その結果、主体の他の五感は覚醒し、鋭敏化する。昼でも薄暗い場所とはそれ自体でも、半ば閉じられた場所である。当然、空気の拡散も少ない。その結果高い湿度があって、臭いが充満する。薄暗いところは、音の面からも外部空間から幾分遮閉されている。つまりそこでは外から来た音よりもそこで聞こえる音の方がよりよく耳に届く。意識は外部に拡散せずに、その場に集中する。

このように薄暗いところでは、五感が覚醒し鋭敏化するのみならず、その場所そのものが、われわれの精神の集中を促す。こうして薄暗がりの場所は二重の意味で、我々を一種の瞑想状態へもたらす。すると共感覚が起こってくる。共感覚を伴った極限的な精神集中の状態でシルマーは描写した。こうした描かれた超リアリズム（シュールリアリズムとは異なる）絵画では、それが単に目で見えるものであるにもかかわらず、視覚が他の五感を共振させ、呼び出す磁場を形成する。シルマーの描いた水辺の薄暗がりの中に、我々の五感が浸透していき、気が付いてみると、いつの間にか、音が聞こえ、匂い

が漂い、触感や空気の温度の皮膚感覚、触感と味覚までもが誘発される。シルマーの天分は若くして、この共感覚の世界まで突き抜けてしまった。

共感覚は水辺によってさらに補強される。初期シルマーは前述したラヴェンシュェンヌとはことになって、水辺を偏愛した。水辺の水面は薄暗い場所では反射しない。なぜ水が水色なのかといえは空を映しているからで、そうでなければ、真水は緑色をしている。透明度が高ければ、無色に近い。反射がなくて、明度が高ければ、水は透明な暗さとして表現される。透明な水の色の变化にシルマーは驚くほど敏感だった。こうまでシルマーはなぜ水辺に魅かれたのか。

美術史の世界の中で、薄暗い閉じられた水辺に最初に関心を示した画家はジョルジョーネである。現存している作品では、「テムペスタ」と「田園の奏楽」でそれが確認されるが、現在は消失している「パリスの発見」でも、そのコピーから、パリスは泉の溢れながれる薄暗い水辺に横たわっている。ジョルジョーネの場合も、シルマー同様、水辺の風景とは閉じられた近景である。生まれた時代も場所も全く異なる二人ではあるが、その志向するところはたいそう近い。ちなみにシルマーの後にはベックリンがいる。この画家はシルマーの弟子なので、シルマーの系譜を継ぐ画家である。彼を別にすれば美術史の中で、薄暗く閉じられた水辺に関心を示した画家は、筆者の知るかぎりジョルジョーネとシルマーの二人になる。

薄暗い水辺とは一体人間にとってどのような意味をもち、どのような作用を及ぼしたのか。水辺は、湿気を発散するから、その周りには植物が繁茂する。当然、その周りは薄暗くなる。水があるから薄暗くなる、ということは薄暗いところは、何らかの形で、湿気、水と結び付いている。水辺はもともと長い時間をかけてかたちづくられた薄暗い暗い場所である。人間の歴史が始まって以来、われわれ人間はそうした薄暗いところに水を汲みに、ながいあいだ通い続けた。水瓶を手に、明るく開けたところから木陰を掻き分けて繁みのなかに分け入って、水を得た。それが宗教的な聖地であったこともあ

るだろうし、そうでなくても古代の生活の軸をなしていただろう。薄暗い場所とは人間の記憶の中で、水と深く結びついた、太古の刻印を帯びている場所である。人間の水との歴史ではなく、水と茂みと薄暗がりとが織りなす階調が、我々の記憶の奥底に沈んでいる清れつつ生々しい五感全てに関わる記憶を呼び覚ます。

忘れぬ昔の姿のあり顔に野中の清水影をだに見じ

俊成女

この歌はもともと次の歌の本歌取りである。

野中の清水ぬるけれどもとの心をしる人ぞ汲む

詠み人知らず

水の場所に人間がある度合いを超えてまで侵入し、介入してくると、薄暗がりには破壊されていく。多くの人が水汲みに通えば地は踏みならされ、矮木は踏み付けられ、ついには木陰のない荒れ地と化すからである。明るい水辺があるとすれば、よっぱどのすさまじい荒れ地であるか、人口的に変形された例外的な場所である。

本歌で歌われているように、野中の清水がぬるいのは、清水を覆っていたこんもりした樹木が伐採されていて、だだっぴろい場所に変わって、日差しがたっぷり当たっていたからであろう。本歌の時代ですら、もう野中の清水には木陰はなかったのだが、それでも、俊成女がその言葉の中に見ようと望んだのは、おそらくシルマーの描いた、薄暗い水辺のもとの風景なのだ。

本歌にあっても、既に現実のことではないが、それでもそこには木陰に涌きたす冷たい清水というイメージがあり、それを思い出すことのできる人が、それを思い出しつつ新たに水を汲みはじめる。そこにはあきらかに回帰の観念が息づいている。その回帰のイメージにならって、いまふたたびそれを期待して、その地を通りすぎた俊成女であった。が、野中の清水は、もは



や伝説とは程遠い、おそらく水も涸れた白茶けた荒野に変わっていた。

ところでこの本歌は、もともと自然風景を主題にしているのではない。男女の関係、それも、肉体関係が暗示されている、ちなみにそのことは、俊成女ではスピリチュアルに解釈し直されていて、全く払拭されているが。

泉と女性との近親性は人類の歴史が始まって以来、続いている。泉には、女が水汲みに来たという歴史があるばかりではなく、男性から見て、女性が泉の持ち主であるということである。このことを最も赤裸々に表現したのは、フランスの画家クールベである。実は水辺に関心を示した画家は、ジョルジョーネ、シルマー、ベクリンの三人だと記したが、そこには重大な欠落がある。実はクールベをそこに加えなければならない。

クールベの描く裸婦は、きわめてしばしば、泉にたたずんでいる。そのこと自体は、美術という体制内の事件であり、とりたてて論じるほどのことではない。たとえば、アングルが水が絶えず溢れ出る瓶を背負った裸婦を描いてそれに「泉」と題したように。

むしろ問題は、この画家の風景画にある。薄暗い「洞穴」から清水が流れ出ているという風景構図が、この画家によって幾度となく繰り返されていることにある。その洞穴とは、古来、聖母マリア崇拝の祖、聖人ヒエロニムスが、キリストが誕生したとされるベツレヘムの洞穴の前に、自分の墓を建てさせたとされている伝説以来、子宮の暗喩としての役割を担っている。さらにそれに、泉が加わるとなると、その性格は一段と明確になってくる。

クールベのこの種の風景画と、裸婦の図とを結び付けるもう一つの重要な作品がある。委嘱されたものとはいえ、女性の陰部を克明に描き、そこに「世界の始まり」という題を付けた作品である。ここでは、その女性が誰であるかを示す顔は、布に覆われていて見えない。この人間の人格は作者にとってはどうでもいいことだ。誰の陰部であるかはもはや彼の関心事ではない。解剖学的に人体の一部を描いている。だがその描かれた女性の匿名性こそ、実はこの作品が、逆転して、風景画の暗喩としての解釈可能な姿を示し

てもいる。つまり、岡のおわる崖の薄暗い窪みに、泉があって、茂みがそれを取り巻いている、という風景画の読み替えでもある。となれば、これは彼の一連の風景画の一つに数えられることにもなる。だからといって、これが極めて卑俗な裸婦図であることをやめるわけでない。この作品のもつコインの裏表のような二重性は、まさにこの画家の泉を中心とした風景画と、水辺にたたずむ裸婦画との近親性を告げている。

もともとクールベはリアリズムを標榜した画家であった。見えるものを見るように描く、それが彼の主義主張のはずであった。だが実際には、見えるものを、見えるように描いていくことというのは、しばしば、人間の奥底に潜む欲望が、われわれをして見せたいものに目が行くよう、何が何でも仕向けている、そのからくりを、白日の下に晒したすことでもあるのだ。つまりクールベのリアリズムとは、描かれたもののリアリズムであるよりも、描いている者のリアルな有り様を決りだすリアリズムであるということなる。人間はその心の奥底に降りていくと、いかに巨大な欲望に操られた小さな玩具に過ぎないか、といういわば唯識的な真実を、クールベは私たちに悟らせてくれるのである。

シルマーのリアリズムがこれらの問題のどこまでを射程距離に含んだかを即断するのは難しい。クールベアに見られた、欲望としての無意識が全く介在していないといえは嘘になるし、かといって、描かれる対象に限って向かった純粋なリアリズムであるかといえは、それも違う。

ただ言えること、それはシルマーはクールベのリアリズムやモネの印象派が始まる数十年前にすでに物語性、文学性を決定的に排除した絵画を描いていたという事実である。

ただ残念なことは、彼は自分のこうした様式を、クールベやモネのように明確な主義、主張として、歌い上げて主張しなかった。己の活動の歴史的独自性には一切気が付くことなく、かれはひたすら自然風景の描写に没頭していた。この種のリアリズム絵画は当時のヨーロッパ全体からみても全く独自

の全く個性的なもので、まさに時代を超越していた。恐らく今なおそうである。それがあまりにも革新的な営みであっただけに、それを理解するものも、享受する鑑賞者も欠いていた。時代はそうしたものを求めてはいなかった。享受者がいない芸術は、生き残ることができない。

職業画家として立っていこうとすれば、時代の好みに合わせて、自分を方向づけていくほかはない。その後は、時代の趣味に何とか自分を同調させていく。当然大幅な後退が余儀なくされる。そして風景画家として大成はする。気が付いたとき、かれの早すぎた精神は遅すぎる時代の中で死んでいた。彼が後半生において残したものは、立派ではあるが、凡庸な、ローラン風の風景画である。それらの作品はそれなりの評価を得て、画家としても大成した。こうして若い時分に彼が成し遂げようと試みたことは、その後の時代からすっかり忘れてしまう。彼の精神は時代に封殺されたのだ。

彼が世を去ってからしばらく経って、フランスで印象主義が起こってくる。その影響を受けてドイツにもリバーマンやコリントなどの印象主義の画家達が現われるが、彼らとて、シルマーにはその手法の斬新さにおいて遠く及ばない。シルマーの出現は百年以上いやそれ以上早過ぎた。

### 成長することのなかったシルマー

中期以降のシルマーは、ときに印象主義的な手法を予感させる風景画も描くのではあるが、かつてのような無意識的な精神集中を成し遂げることが、恐らく彼の年齢のためだろうか、できなくなっていった。しかし幸いにも、世俗的な成功がそれを補った。かれはアカデミーの教授に迎えられ、イタリアにも遊学する。そこでクロード絵画に出会う。

一切の知識の介在なしに、直接自然と対話した結果生まれたのが、クロードの風景画である。その手法において、自分との間にシルマーは類似性と近親性を感じずにいらなかったであろう。ところが、かれは自らの独自性を

再認識し、再び自然に直接向き合うことはせず、代わりにクロードを介して自然に接するようになる。

自然との直接の交感はずっと打ち捨てられた。クロードを知らなかった、初期シルマーの、高帯電化された自然の諸力はもはや中期以降の作品にはみられない。クロードとシルマーはその自然への接近の仕方において、類似性があると同時に、全く同質ではなかったことを、シルマーのその後の失敗が物語っている。

クロードは教養がときに絵画をだめにすることをしっていた。クロードのこの直感を、教養として学習し、習得した時点で、自然はシルマーから離反していく。直接自然に接することができるということが、まさにシルマーの僥倖であり全てであったのだが、中期以降のシルマーはそうした精神集中力を次第に失っていった。それを補完するために、クロード習得に頼ったと解釈したほうが当を得ているといえるのではないだろうか。

若いシルマーに比べ集中力において幾分劣っていたかもしれないクロードは、知識や学問が自分の才能には害を及ぼすことを無意識のうちに知っていた。かれは知識や教養を持てはいなかっただけでなく、それを得ようと努力はしなかった。そして文字に関わる時間をほぼすべて自然との対話に費やした。クロードは自然の精妙さに生涯を賭けてどこまでも追従しようとした。そこに現われてきたものは大気と光によって逐次変化していく自然の全容だった。こうした自然の全貌を、生涯を賭けて、地道に丹念に追跡した。

シルマーはどうだったのか。彼にはおそらく文化や教養に対するコンプレックスがあった。アカデミーを卒業してからも彼は勉学を続けた。そしてついにイタリアに旅する。イタリアにいったのは、クロードと同じだが、そこでの師はクロードのように自然ではなく、クロードというもうひとつの人為であった。シルマーはその時もはや直接自然に接する代わりに、クロードをはじめとする過去の巨匠達を通して自然を見るようになっていた。伝統への追従が始まる。そして単純な写実を捨てて、すでに過去の遺物となった理想

的风景画を構想し始める。

学習し、教養を積みば普通、人間は成長する。ドイツではとくにそうした人格陶冶の信仰が強く、それが文学では教養小説という独自のジャンルとして確立している。たとえば、ゲーテが書いた連作小説「ウィルヘルム・マイスター」はゲーテの人間成長の記録である。シルマーの場合はこの教養というものが彼の精神を逆説的にも蒙昧化させた。学習し、知識を蓄積し、教養を積みば積むほど、それらのものが不純物として消化不良のまま彼の絵に混じり込み沈澱していった。それはあげくのはてには自然と絵描きのとの間に垣根を作り壁を張り巡らし、自分を自然から隔離してしまった。こうしたパラドックス、教養を積むことの危険に対してドイツ人はどうやら幾分鈍感なようだ。その後のシルマーの努力による発展と功績は、ほぼ鈍磨と衰退といい換えられる。

### シルマーのその後の系譜

ベックリンははるばるバーゼルからデュッセルドルフに赴き、当地のアカデミーに入学してシルマーに師事した。とりわけ初期ベックリンの作品には、シルマーの影響が濃厚である。ただそれは一般には、細緻かつ学術的な植物描写、つまり技術的なレベルに限られるとされている。果たしてそうだろうか。ベックリンがシルマーから学んだものは、植物の描き方などという学習もしくは習得ではなかった。彼が師から学んだのは、その場全体を捉えること、つまり初原的なものへの接近の仕方、初原的なものをいかにして呼び出すかだった。

ベックリンはシルマーにならって物陰の水辺を凝視した。彼の眼差しは水辺をその源に向かって溯及して走り、ついに岩間の泉という水の起源まで及ぶ。そのとき彼は妖精が神話的な存在がその薄暗がりのなかでうごめいているのを目の当たりにする。そして彼らを描き始める。このように二人がいた

場所は極めて近いのに、その現れ方は決定的に異なった。師シルマーの非文学的でインパーソナルな絵画とは打って変わって、彼ら二人のいたその同じ場所が、オゾンにも似た覚醒的な息吹を発し、そこに神話的事象が生起する。この逆転はまさにドラマティックでさえある。

妖精や神々はベックリンがシルマーの風景に事後的に勝手に付け加えたただけであったとはいかにしても言い難い。すでにシルマーの風景の中に、不可視の姿ではあったものの、そこに息づいていたからこそ、それを、ベックリンは、ただ見えるように描いたにすぎなかったのではあるまいか。そうでなければ、リアリズムのこの逆転をどう説明したらいいのだろう。

シルマーは見えないものを描かなかった。しかしだからといって、見えないものは存在しないとは、言い切らなかった。見えないが感じていたものを、見えない姿そのままに、つまり見えない生きもの達を、見えないままに、そのまま絵の中に定着した。これは広義のリアリズムである。

かつてクールベはいった「天使は見えないから描かない」。だが見えないから存在しない、とまではいわなかった。ただ問題は、クールベが、見えないものを見えないままに、見えないものとして、絵画のなかに、定着しえたかどうか、である。そうしたことは恐らく彼の力量の及ばないところであった。

ところで従来、絵画に登場した神々や妖精たちは、もともと学問的な知識に由来する、けれども実際の絵画世界では生身の人間が演じた、単なる役柄にすぎなかった。アトリエでモデルにそれらしい衣服をまといせ、それを神や妖精あるいは物語の主人公に見立てて、すでに描いてあった、背景としての風景画のうえに描く。とりわけ、こうした神話絵画製作法がイギリスでは特に愛好された。ミレーの「オフェリア」に始まって、バーン ジョーンズの数々の神話画、ウォーターハウスや クレーンにいたるまで、イギリス人たちは、実写による風景画と、アトリエにおける人物画を、まるで亀の甲羅にウサギの首でも付けるように、人為的に合成したのである、アリスの国のへんてこな動物たちとおなじように。

もともと見えない精霊や天使を、可視的な存在として平然と描くような画家は、スピリチュアルな存在を頭から信じていないし、また感じることもない。天使や精霊は、たとえ存在するとしても、五感の彼岸に存在する。目に見えるように描くこと自体が、間違えている。

見えないものは描かなかったシルマーではあったが、見えるものを徹底的に追求していくと、いつの間にか視覚の敷居が見えるようになる。そしてその敷居の向こう側に、見えない何かがあることを、予感してしまう。たしかに、残された文献からみるかぎり、シルマー自身はそのことには一切触れてはいない。丁度、クールベが無意識について一切言葉の上では言及していないように。しかしキリコは無意識の萌芽をクールベのなかに読み取った。なぜか、当然ながら二人の間に共振があったからだ。いいかえるならばキリコはクールベのなかに自分を見ていたのいってもよい。

それと同じことが師シルマーと弟子ベックリンとの間にも起こったと見てよい。いや単なる読み取りの問題ではなかった。ベックリンは、シルマーの画面の中に精霊達が息づいていることに感づいて、それを見えるものとして描いてしまった。師が無意識に感じていても、意識の上では表現することなど、考えもしなかった精霊達を、躊躇することなく人前に晒した。それがベックリン絵画の誕生である。

ベックリンの神話的な人物達は、彼が呼び出した薄暗い初原的な風景の中から立ち現れてくる。ベックリンが描いたからその結果、そこに在るのではない。ベックリンが神々を観たから、それが絵として定着されたのだ。かれが神々を体験したから、神々は絵の中で今も息づいているのである。それは、シルマーの薫陶によるところが大きい。

## 五感の彼岸

キリコがベックリンの絵に出会ったのは、ベックリン没後のことである。

にもかかわらず、ここには、丁度、恵果と空海の出会いに似た運命的なつながりがあるように思われる。初期キリコに与えたベックリンの影響には多大な物があり、これに関しては、しばしば指摘されているので、今更述べるまでもないが、ベックリンの影響は、実はキリコの生涯を通じて維持された。ベックリンの影響はキリコの人格の一部とさえなっている。まるでベックリンの人格がキリコに乗り移ったかのように、キリコは生涯ベックリンの魔力から開放されることはなかった。このつながりを通じて、神々や妖精はキリコの絵の中に移住して来るはずであった。しかし本来の意味での移住は果たされなかった。神々は異様な時代にであって異常に変身し、一部は彫像と化し、あるいは張り子のマヌカンに変わり果てて、つまり不在として移り住んだからである。

ベックリンには神々の臨席があったが、その継承者キリコには、神々の不在の印が各所に見られる。「神の不在」はももとはドイツ的な現象である。とりわけ詩人 F・ヘルダリンは人間と聖なるもの、神的なものとの乖離の悲劇を歌ったことで知られているが、キリコはまさにその系譜に連なっている。

異郷の地にて

我らはほとんど言葉を失い

読み解くこともできない

痛みも感じない

徽章となった

ムネモシュネー

近くにありながら

神はなお捉え難い

パートモス

隔てる城壁は歴史を語らず

冷たく連なり



風見が風にきしんでいる

生の半ば

エーテルのさなかから

天の符像が落下する

ゲルマニア

キリコが描いたマヌカン(張り子の人形)は、一人の船乗りの心をとらえ、彼の人生を転換させた。ある日のこと、パリの画廊のショウウキンドーの前に釘付になった若者イヴ タンギーは、突然船を捨て、陸に上がり海原の代わりにイーゼルと向き合うようになる。そして砂漠に散らばる骨片のような奇妙な絵を生涯描き続けた。彼の雄弁さは物が落とす影のそれである。影が独り歩きすること。シルマーにもベックリンにもあったあの草むら、深い茂み、森はキリコにもタンギーにもない。ただともに二人は物の影ではなく物の落とす影に取りつかれた。広場に落ちた黒黒とした、長い影に、そして、砂漠に散らばる立ち上がった骨片が相互に落とす影に二人は神秘を見た。「太陽に向かって歩く人間の影ほど神秘的なものはない」とキリコはいう。無口なタンギーは何も言わずに。これらの影は、もともとシルマーに由来するのだ。シルマーからベックリン、キリコを経て、タンギーまで受け継がれそして消える。

美術史では、ベックリンからキリコ、タンギーに至る流れは、シュールレアリズムのなかの形而上学的な絵画の流れとして当然のごとく受け入れられているが、それらすべての源流が、もともとシルマーに由来するという事実はいまだ認知されていない。もしベックリンがシルマーに師事しなかったら、画家ベックリンが存在しなかったばかりか、その後の一連の形而上学絵画の展開もありえなかった。

(やまだ・てっぺい 法学部教授)